

Viaje alrededor de las escenografías del Colón

Texto y dibujos de ALBERTO BELLUCCI Director del Museo de Arte Decorativo
Publicada en TODAVÍA N° 24. Noviembre de 2010

<http://www.revistatodavia.com.ar/todavia24/24.teatronota.html>

Muchas personas creen que la ópera es sólo canto y que todo lo que gira alrededor de las gargantas privilegiadas y la batuta del director de orquesta existe como un acompañamiento más o menos circunstancial, fácilmente minimizable. Esta consideración, que puede resultar entendible con relación a ciertas óperas dedicadas casi exclusivamente a los placeres del bel canto, no condice con la naturaleza misma del teatro lírico, arte complejo y riquísimo que, si bien se dirige imprescindiblemente al oído, se potencia a través de la calidad visual, la funcionalidad y el concepto dramático que son capaces de conferirle los responsables escénicos.

Al respecto, es evidente que dentro de los ríos de tinta que se han dedicado a registrar y analizar las miles de interpretaciones musicales que el Teatro Colón ha convocado a lo largo de su historia centenaria, muy pocos se han interesado en las características de las escenografías que les dieron marco necesario para su desarrollo. La circunstancia de haber frecuentado el Colón durante los últimos sesenta años, aterrizando lentamente desde el paraíso a la platea, así como mi interés de arquitecto ante el despliegue de las formas en el espacio, la experiencia de incursiones ya lejanas en la escenografía y mi obstinada condición de melómano, me han impulsado a preocuparme por la variedad y calidad de las realizaciones que fueron construyendo la historia escenográfica del Colón, una historia que coincide con la de la rica visualidad del teatro lírico en el mundo durante el último siglo. Este texto no pretende recorrer el detalle de esa historia, sino precisar, en todo caso, un perfil de las últimas etapas cumplidas en ese itinerario ya centenario.

EL ARTISTA PLÁSTICO COMO ESCENÓGRAFO Pasada la época heroica de los telones pintados que llegaban desde Italia en las bodegas de los barcos que traían a músicos, instrumentos y vestuarios, el Colón comienza a autoabastecerse a partir de 1925, cuando se establece su dependencia municipal y se crean el Taller y la Dirección de Escenografía, encabezada inicialmente por Rodolfo Franco y luego —a lo largo de veintisiete años y con más de ciento veinte producciones realizadas hasta 1968— por Héctor Basaldúa.

Durante esas décadas las escenografías —denominadas significativamente “decorados”— de fondos planos y bastidores pintados, se acercaban al quehacer de los pintores. Con mayor o menor fortuna en el resultado, muchos de los artistas locales más prestigiosos fueron llamados a officiar de escenógrafos, como Pío Collivadino, Del Prete, Bermúdez, Raquel Forner, Bigatti, Horacio Butler, Alfredo Guido, López Naguil y Raúl Soldi, entre otros.

LA INTEGRACIÓN DE LA ESCENA TEATRAL A partir de los años sesenta, la nueva visualidad ya instalada por el cine y las técnicas de montaje, los avances en la iluminación y la irrupción de la televisión, junto con las nuevas tendencias de las artes plásticas, cambiaron significativamente los modos de “ver” y comprender la escena teatral. Las escenografías entendidas como material disponible que se utilizaban en sucesivas reposiciones encargadas a distintos régisseurs, se reemplazaron paulatinamente por producciones unitarias, ideadas desde el inicio por un director de escena que convocaba al escenógrafo, al coreógrafo, al vestuarista y al iluminador. De este modo, la escenografía pasó a integrar una tarea de equipo que cada vez más se apoyó en el protagonismo de la luz, en composiciones de tarimas y volúmenes sueltos, en proyecciones más dinámicas y en el uso total del espacio

disponible, que en algunas oportunidades llegó a ocupar la misma sala. Así fueron naciendo y creciendo duplas locales régisseur/escenógrafo, tales como las de Jorge Petraglia-Leal Rey, Tito Capobianco-José Varona, Cecilio Madanes-Miguel Ángel Lumaldo y –a partir de 1970– la de Roberto Oswald y Aníbal Lápez.

LAS ESCENOGRAFÍAS ENTENDIDAS COMO MATERIAL DISPONIBLE QUE SE UTILIZABAN EN SUCESIVAS REPOSICIONES ENCARGADAS A DISTINTOS RÉGISSEURS, SE REEMPLAZARON PAULATINAMENTE POR PRODUCCIONES UNITARIAS, IDEADAS DESDE EL INICIO POR UN DIRECTOR DE ESCENA QUE CONVOCABA AL ESCENÓGRAFO, AL COREÓGRAFO, AL VESTUARISTA Y AL ILUMINADOR.

Un paso fundamental se dio en 1960 con la contratación del régisseur alemán Ernst Pöttgen y “su” escenógrafo Paul Walter, quienes introdujeron una notable renovación visual incluso en el corazón del repertorio verdiano y wagneriano. Sus recetas eran esquemáticas, pero muy efectivas: pocos elementos corpóreos, disposiciones recurrentes de actores en diagonal, vestimentas oscuras con mucho cuero, fondos negros y desnudos que contrastaban con la potencia de colgantes rojos o blancos, haces dramáticos de luz y un piso plano de gran inclinación (lo que era tan cómodo para los espectadores como peligroso para los intérpretes que debían deslizarse sobre él). Poética neoexpresionista, poderosa, vibrante. Los abucheos y discusiones iniciales del público viraron con el tiempo hacia una aceptación resignada o calurosa de lo que fue, sin duda, uno de los grandes hitos visuales y teatrales –además de musicales– del magnífico Colón de esos años.

LOS ESCENARIOS MULTIFORMES A partir de 1963, Pöttgen comenzó a trabajar también con Roberto Oswald, y entre ambos dieron a luz a un Tristán sugestivo, sintético y memorable. Fue como si a la sequedad de planos de Walter les hubiera sobrevenido un baño de barnices y oros. De allí en más Oswald fue –y sigue siendo– el escenógrafo cuantitativamente más fértil desde la época de Basaldúa, con un dominio técnico y una sensibilidad especialmente apta para el espectáculo lírico que lo ha llevado a asumir progresivamente la total responsabilidad de sus producciones. Tras casi medio siglo de actividad lleva realizados más de ochenta ballets y óperas aquí y en el exterior, caracterizados por la monumentalidad de paños fijos o móviles, la diversidad de texturas, colores y brillos, el efecto de proyecciones yuxtapuestas capaces de transformar instantáneamente un bosque tupido en mar, o desierto, o –como sucedió en su última Valquiria– de introducir una cuadriga de caballos de poliestireno galopando entre las brumas del fondo del escenario.

Ya en los ochenta, Tito Egurza, en dúo con el régisseur Jaime Kogan, pone en escena dos realizaciones memorables: la Forza del Destino verdiana (1985) y el estreno local de Mahagonny, de Brecht-Weill (1987), una de las propuestas más espectaculares en la historia del Teatro Colón, donde por primera vez se proyectan y amplían textos y rostros de intérpretes, y se incorporan tecnologías de punta. No por nada Egurza fue llamado por Sergio Renán en 2001 para que se encargara de la faz visual de su compleja puesta de Lady Macbeth de Mzensk, de Shostakovich, un desafío artístico y tecnológico que implicó no sólo un nuevo método digital de proyecciones gigantes, sino también el uso constante del disco rodante de 20 m de diámetro sobre el que giraban solistas, coro, orquesta y el mismísimo director Rostropovich.

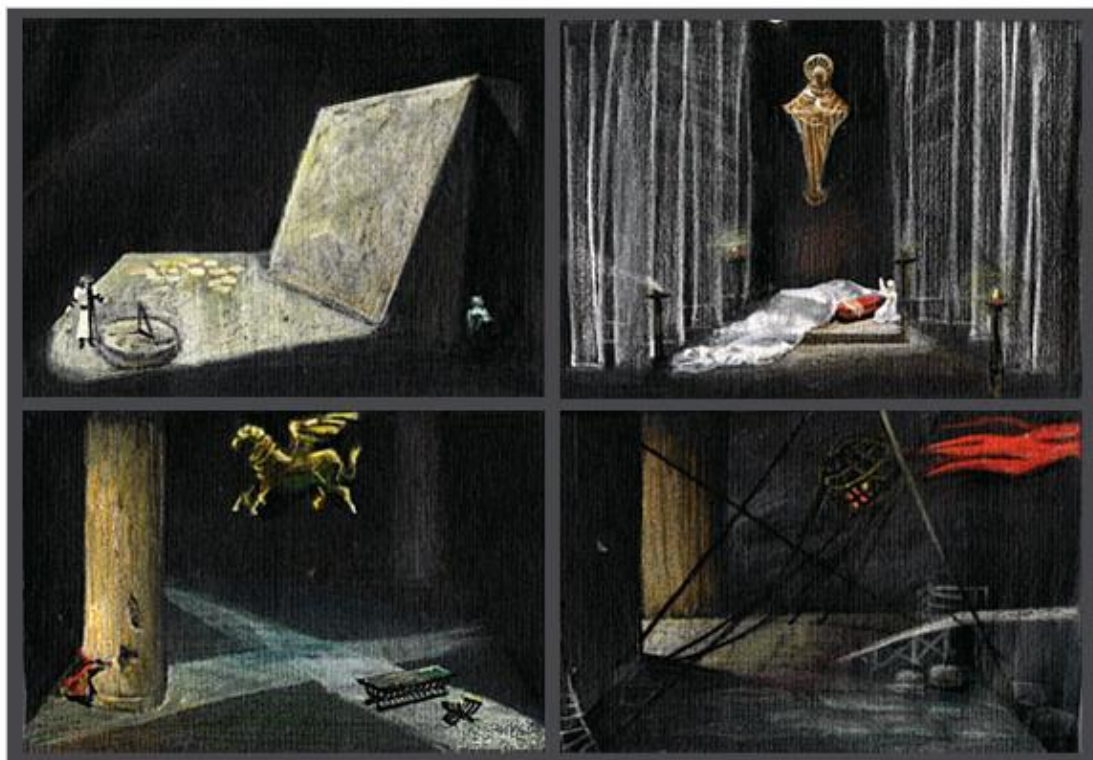
En este punto, nuestros compatriotas Hugo de Ana y Enrique Bordolini merecen una consideración especial. Continuadores del sentido y el oficio de los escenógrafos académicos, han ido proveyendo al Colón desde el final de los setenta hasta la fecha, decorados de exuberancia neobarroca, escorzos arriesgados, realización detallista y aliento espectacular. Precisamente De Ana fue el responsable de la producción escénica integral de La Bohème que reabrió el Colón en mayo de 2010, con inclusión de un segundo acto de virtuosismo deslumbrante (quizás excesivo), donde en un santiamén de rodamientos, izamientos y descensos, movimiento de comparsas, cambios de luces y proyecciones se pasó del bullicio callejero del Barrio Latino al interior del café Momus, con invasión final del pasillo central de la platea para el desfile

que cierra el acto.

ENTRE LA AUSTERIDAD Y LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS Las diversas crisis que el Teatro Colón y el país soportaron durante los últimos quince años perjudicaron la continuidad en la variedad y calidad de las propuestas escénicas, tanto como la regularidad en el cumplimiento de títulos y fechas. Sin embargo, además de las mencionadas más arriba, hubo logradas propuestas de escenógrafos extranjeros como Gerardo Vera, Beni Montresor y William Orlandi, y de locales como Emilio Basaldúa –hijo de Héctor– para el estreno de *La ciudad ausente*, de Gandini (1995) –desarrollada en base a un sintético sistema de puentes móviles que atravesaban el escenario–, Jorge Sarudiansky para *Amor por tres naranjas*, de Prokofiev (1998) con una excelente realización de “teatro dentro del teatro”, y Gastón Joubert, integrante del equipo técnico del Colón, que para el estreno de *El emperador de Atlantis*, de Ullmann (2003), hizo de necesidad virtud con un sencillo panorama articulado con trozos de telas blancas en constante movimiento.

Párrafo aparte merece la actividad de Marcelo Lombardero, fugaz director artístico del Colón y actual titular del Argentino de La Plata, ex barítono devenido en inteligente director escénico de un equipo que incluye a Luciana Gutman como vestuarista y a Diego Siliano a cargo de proyecciones y multimedia. Desde su trabajo con *Fanciulla del West* (2002), *Diálogos de Carmelitas* (2004) y *Wozzeck* (2007) fue perfeccionando el manejo de proyecciones sobre el tul de boca que se desvanecen para convertirse, mágicamente, en los espacios “reales” de las escenas subsiguientes. No contento con esto, en *Jonny spielt auf*, de Krenek (2006, escenografía de Daniel Feijóo) consiguió hacer avanzar hacia el proscenio una locomotora envuelta en vapores que despertó, a ciento diez años de distancia, un estupor parecido al que tuvo el público de aquel mítico *Salon Indien* donde los hermanos Lumière se animaron a presentar por primera vez la filmación de una locomotora en plena marcha.

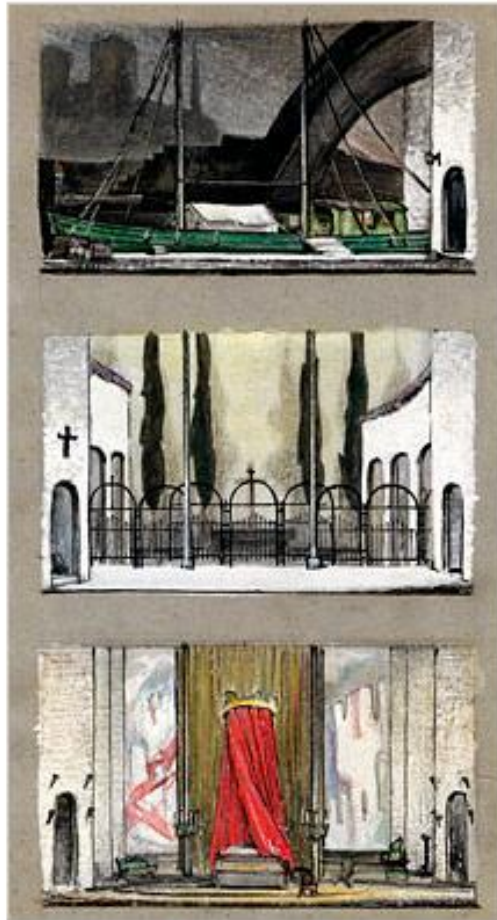
CODA Y DA CAPO Llegamos así al final de este rapidísimo hilván de hitos en el itinerario escenográfico del Colón. Quedan sin mención muchos nombres y realizaciones de valor, pero espero que tales omisiones –fruto de la tiranía del espacio– puedan dejar de serlo por vía de análisis y relatos más circunstanciados. Cierro estas líneas con una consideración que tiene que ver con la sociología del gusto o, en todo caso, con el *kunstwollen* cultural del público del Colón, muy adicto a las formas tradicionales de mirar, reconocer y comprender. Hasta hoy ese público ha sido renuente a aceptar con docilidad –mucho menos con interés– las “actualizaciones” vanguardistas que son casi de rigor en los teatros europeos. Esto no es un mérito ni un demérito, sino apenas una evidencia. Pero creo que la hiperinformación y la intelectualización crecientes, la sofisticación conceptual, las restricciones económicas y la evolución técnica de nuestro mundo globalizado están imponiendo, también entre nosotros, formas de visión, reconocimiento y comprensión a las que no es posible sustraerse. Lo importante es que los responsables de mostrar esas nuevas formas en escena asuman su tarea con conocimiento y respeto por la obra que tengan entre manos y que sean capaces de proyectar sobre ella ideas inteligentes que la potencien y la comuniquen sin distorsionarla. Simplemente por amor al hombre y por amor al arte



DIBUJOS: ALBERTO BELLUCCI. OTELLO (VERDI). Croquis de la escenografía de Ernst Pöttgen, 1963



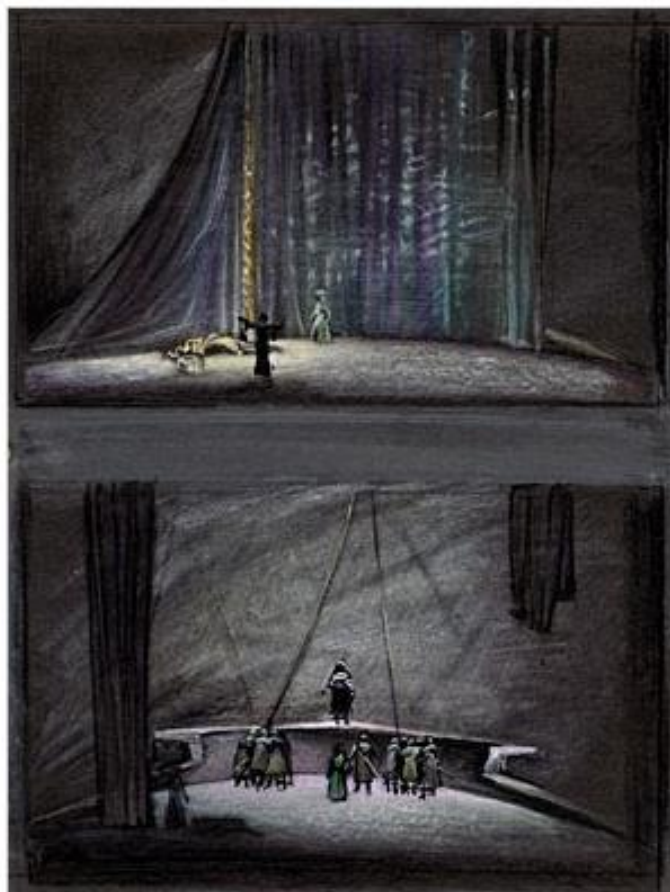
DIBUJOS: ALBERTO BELLUCCI. JENUFA (JANACEK). Croquis de la escenografía de Leni Bauer-Ecsy, 1963



DIBUJOS: ALBERTO BELLUCCI. IL TRITTICO (PUCCINI). Croquis de las escenografías de Héctor Basaldúa, 1966



DIBUJOS: ALBERTO BELLUCCI. MACBETH (VERDI). Croquis de la escenografía de Paul Walter y Ernst Pöttgen, 1962



DIBUJOS: ALBERTO BELLUCCI. TRISTÁN E ISOLDA (WAGNER). Croquis de la escenografía de Roberto Oswald, 1963